Ks. Jerzy SZYMIK

KINO POŁOWY LAT DZIEWIĘĆDZIESIĄTYCH – POSTMODERNIZM I OKOLICE

Pewien typ filmu, pewien typ artystycznego credo są bez wątpienia znakami skrajnego wyczerpania, jakiegoś „post-post". Artysta rezygnujący z poszukiwania prawdy o rzeczywistości sięga zawsze po pseudobroń szyderstwa.

Piszę w lutym 1996 roku, w dniach, kiedy coraz głośniej o najnowszym filmie Mathieu Kassovitza – *Nienawiść.* „Kino przedmieść" (gatunek bez wątpienia postpostmodernistyczny) przeżywa swój boom. Więc Kassovitz umieszcza akcję w obskurnych blokowiskach podparyskiego Muguets zamieszkałych głównie przez imigrantów. Rzeczywistość odmalowana tylko dwubarwnie (na czarno-białej taśmie) znajduje się we władaniu czterech sił: frustracji, agresji, rozpaczy i – tytułowej – nienawiści. Reżyser odwołuje się do metafory człowieka spadającego z pięćdziesiątego piętra, który lecąc powtarza, robiąc dobrą minę do złej gry: „na razie wszystko w porządku, na razie wszystko w porządku". A przecież – powiada Kassovitz – nieważne, jak się spada, ważne, jak się ląduje.

Chodzi więc o wiwisekcję społeczeństwa w stanie spadania. Voilà... Na wysokości którego piętra jesteśmy?

Na początku lat dziewięćdziesiątych – czyli dekady, w której magiczne słówko „postmodernizm" robi karierę doprawdy zawrotną i służy, z grubsza rzecz biorąc, jako wytrych do otwierania skomplikowanych mechanizmów wszystkich tych zjawisk, które są względnie nowe, nie zdefiniowane, niezrozumiałe, potencjalnie jednak groźne – dokładnie 10 maja 1990 roku, Czesław Miłosz wygłaszał wykład w auli Uniwersytetu Jagiellońskiego pod prowokacyjnym tytułem: *Przeciw poezji niezrozumiałej.* Znalazła się w nim między innymi uwaga metodologicznie wysoce przytomna dla czasu zalewu bełkotu postmodernistycznego i o postmodernizmie: „czymże jest [...] nowoczesność? Przeciwstawia się dzisiaj postmodernizm modernizmowi, co jednak zdaje się zmierzać do przekreślenia oczywistej ciągłości". A przecież, dodajmy, „to" się ani nie zaczęło wczoraj, ani też nie skończy jutro. Najważniejsze jednak – w moim przekonaniu – partie wykładu noblisty polegały na sformułowaniu zasad przyjmowanych „wiednie" bądź „bezwiednie" przez artystę „zbuntowanego i izolowanego", czyli – umówmy się – postmodernistycznego (według

Miłosza ciągłość jest zachowana, bo „rzecz" jest prostą kontynuacją francuskiego symbolizmu).

„Jakież to zasady? Po pierwsze, odnowiona została odraza Horacego do tłumu «odi profanum vulgus» – «nienawidzę bluźnierczego [bo można to i tak przetłumaczyć] tłumu». Wiersz i każde dzieło sztuki, a więc wytwór ludzkiego umysłu i ludzkiej ręki, uzyskuje pozycję nadrzędną, jest zaliczane do sacra, w przeciwieństwie do profana. I przez to jego twórca zostaje obdarzony godnością równą kapłańskiej. Taka jest podstawa wszelkich eksperymentów formy, czyli poezji «niezrozumiałej». Rzeklibyśmy, że im mniej zrozumiała, tym lepiej, bo odgradza w ten sposób od niepowołanych.

Po drugie, przyjmuje się, że nic nam nie wiadomo, jakoby człowiek został stworzony na obraz i podobieństwo Boga, upadł i w pewnym momencie swoich dziejów został odkupiony przez wcielenie się Syna Bożego. Ewolucja życia na ziemi nie pozwala na zakreślenie granicy pomiędzy człowiekiem i innymi gatunkami ssaków. Historia nie jest stopniowym spełnieniem się intencji Bóstwa, a dobro i zło nie posiadają żadnego metafizycznego fundamentu. Człowiek wznosi się ponad siebie tylko w sztuce".

Czy (jak? na ile?) zasady te są wbudowane w fundament kina epoki postmodernizmu? Nasza wstępna teza brzmi: pierwsza zasada – niekoniecznie (vulgus profanum jest jednak potrzebny po to, by kupił bilety), druga – nierzadko. Wesprzyjmy teraz naszą tezę notkami z obserwacji najnowszego postmodernistycznego kina.

Jeszcze tylko krótka wyprawa w lata osiemdziesiąte. Oto przypomniana niedawno przez telewizję *Purpurowa róża z Kairu* (rok 1985) Woody Allena. „Urok wyobrażonego, przeciwstawiony dolegliwościom życia, jest powtarzającym się tematem moich filmów" – powiedział reżyser swego czasu w Cannes. A więc kino jako projekcja marzeń, ale i świadectwo ich złudności w zderzeniu z „twardą rzeczywistością". Allen parodiuje, tworzy pastisze, pokpiwa i ironizuje. Z wyczuwalną jednak sympatią wobec swoich bohaterów.

Mija dziesięć lat, Paul Verhoeven kręci *Showgirls*. Jacek Szczerba pisze o filmie następująco, a dodajmy, że nie jest to film zakwalifikowany do sortu pornograficznego: „«Showgirls» to film dla widzów o jasno sprecyzowanych upodobaniach. Ktoś pragnie nagich kobiet okręcających się perwersyjnie dokoła śliskich drążków - proszę bardzo, dostaje je. Komuś śni się kopulacja w basenie – nie ma sprawy. Ktoś ma ochotę na lesbijskie pląsy dwóch niewiast albo mocno nieparlamentarne dialogi – i tego nie zabraknie, w myśl zasady: klient nasz pan..." Film jest promowany za pomocą „reklamy totalnej", a producenci zapewne liczą na pieniądze masowego widza, byle tylko obudzić w nim „ukryty w zakamarkach duszy nagi instynkt". Mówiąc prosto i z brutalną szczerością: finasowo opłaca się żerować na tym, co ciemne w zakamarkach duszy.

Przynęta Bertranda Taverniera jest – podobnie jak wspomniana wyżej *Nienawiść* Kassovitza – filmem o najnowszej generacji francuskiej młodzieży.

Jest gorzki, bo na gorzkich oparty konstatacjach. Prawda o życiu podglądanym filmową kamerą jest, niestety, groźna, choć banalna: nieważne jest ani „być", ani „wiedzieć". Ważne jest „mieć". „Gdybyś lepiej wyglądał, może byłabym z tobą, a nie z Erikiem" – mówi Nathalie do Bruna. W innej sekwencji dziewczyna zakłada na uszy walkmana, by nie słyszeć rzężenia zabijanego człowieka. Auto, tenis, telewizja, seks. Więcej nie trzeba.

Ken Loach jest niewątpliwie reżyserem wybitnym, sprawnym warsztatowo, obdarzającym współczuciem i sympatią swoich bohaterów. A jednak, moim zdaniem, jego *Ziemia i wolność* jest filmem bardzo niebezpiecznym, o zatrutej „podszewce". Otóż Loach robi wszystko, by zawrócić rzekę kijem, czyli odbudować (ocalić?) mit rewolucji socjalistycznej. Wypada się zgodzić z twierdzeniem Tadeusza Sobolewskiego, że film jest „elegią na cześć zawiedzionej wiary prostych ludzi w rewolucję, która odmieni świat", a sam Loach „z religijnym zapałem poszukuje «człowieka naturalnie socjalistycznego»". W tym sensie film jest nieprawdziwy i straszny, wręcz okrutny, bo obiecujący po raz któryś w tym stuleciu nadzieję fałszywą. Mówi nieprawdę o hiszpańskiej „la guerra civil", o przelewaniu krwi „dla sprawy", o rewolucji jako takiej. Dlatego też mróz przechodzi po plecach, kiedy Loach powiada na konferencji prasowej w Cannes z uśmiechem na ustach: „zróbmy to lepiej za drugim razem". Niestety, nie jest to wypowiedź dotycząca robienia filmów...

Całkowite zaćmienie Agnieszki Holland jest filmem wymyślonym i nakręconym całkowicie z „prądem". Opowiada o relacji pomiędzy francuskimi poetami Paulem Verlaine'em i Arthurem Rimbaudem. Wątek gejowski, destrukcja, obsesja, nienasycenie. Promocja w artystyczno-homoseksualnych dzielnicach Nowego Jorku, Los Angeles i San Francisco. I tu – uwaga! – niespodzianka: prawie cała krytyka mówi o filmie źle. Oto trzy smakowite kawałki: „Czyżby ktoś miał złowieszczy zamiar ośmieszyć uczuciowy związek pomiędzy dwojgiem mężczyzn?" („The Village Voice"). „«Jedyną rzeczą nie do zniesienia jest to, że wszystko można w końcu znieść» – mówi w tym filmie Rimbaud. Szczęśliwiec, oszczędzono mu oglądania *Całkowitego zaćmienia*" („New York Post"). „*Całkowite zaćmienie* okazało się całkowitą klapą" (Z. Basara).

W listopadzie 1995 roku odbył się VI Międzynarodowy Sztokholmski Festiwal Filmowy, który już od kilku lat prezentuje „młode kino atlantyckie". Opinia krytyki była zgodna: można było w tym roku obejrzeć filmy wyprodukowane przez „dzieci Tarantino, Lyncha i Stone'a". Wszystkie (prawie) były zrobione według zasady „im gorzej, tym lepiej". „Kino pogańskie" – ochrzcił ten typ filmu Mateusz Werner. Ridley, Rodriguez, Newby, Giannaris... Czyli amoralność jako klucz do współczesności, nihilizm, bezradność wobec zła, epatowanie śmiercią. Być może rację ma Anita Piotrowska, twierdząc, że oni „wiedzą o widzu coś, czego on sam o sobie nie wie. Dlatego prowokują". Podejrzewam jednak, że prawda jest prostsza. I bardziej miałka, i bardziej komercyjna.

Nasi nie zostają w tyle (patrz Holland). Krewnych Tarantino w polskim kinie nie brakuje. Pewien typ filmu, pewien typ artystycznego credo (Piwowski: „film to tylko odmiana masturbacji, jak każda sztuka") są bez wątpienia znakami skrajnego wyczerpania, jakiegoś „post-post". Artysta rezygnujący z poszukiwania prawdy o rzeczywistości sięga zawsze po pseudobroń szyderstwa.

Coś (nieodwołalnie?) pękło w strukturze świata – zdaje się mówić kino. Robi to na różne sposoby: szeptem i krzykiem, naiwnie i perfekcyjnie, nachalnie i subtelnie, wulgarnie i szlachetnie. „Coś się stało", *Something happened* – trawestując tytuł głośnej, wznowionej ostatnio u nas powieści Josepha Hellera, autora *Paragrafu 22*. Na pytanie „co?" odpowiada *Forrest Gump* w słynnych scenach poświęconych „bezinteresownemu joggingowi": „shit happened" – choć odpowiedź ta jest wieloznaczna, a film na pewno nienihilistyczny, daleki od prymitywnej wulgarności. A jednak... Leży przede mną tomik wierszy młodej śląskiej poetki Barbary Gruszki-Zych. Opowiada o dniach przeżywanych tu i teraz, o pięknie i bólu, o miłości i walce, o trudzie człowieczeństwa i macierzyństwa. Bez szyderstwa i ironicznych podwójnych cudzysłowów. Nosi tytuł – jeszcze raz uwaga! – *Nic się nie stało*.

Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Samuel Fuller nakręcił film pt. *Dresser pour tuer* według opowiadania R. Gary'ego *Chien blanc*. „Wytresowany do zabijania" – to pies, śliczny, szary wilczur, miły, serdeczny, przywiązany do właścicieli. Ale od szczenięcia wytresowany przez białego rasistę do zagryzania ludzi o czarnym kolorze skóry. Pies na co dzień łagodny jak baranek, zamieniał się w bestię, kiedy jego nozdrza wyczuły woń Murzyna... Owo „coś", które się stało z naszym światem, być może zupełnie nieźle ilustruje fakt, że piętnaście lat po filmie Fullera Oliver Stone robi głośny obraz pt. *Urodzeni mordercy*. Już nie pies, ale człowiek, który nie potrzebuje tresury, by zabijać. Wystarczy, że się urodził.

Wśród postmodernistycznych kolaży, powtórzeń i magmy powstają jednak nieustannie filmy wielkie. Może one też stanowią integralną cząstkę „postmodernist paradigm" i sytuacja jest bardziej złożona, niż się pozornie wydaje? „Fascynowało mnie od początku, jak zachowują się ludzie nie mający żadnej wiedzy o naturze miłości. Co jest istotą wzajemnego przyciągania? Jak ono rośnie, rozwija się? Jak nabiera erotyzmu? Jak staje się seksualne? Jak nas przerasta i zyskuje charakter duchowy?" – mówiła Jane Campion o swoim *Fortepianie*. A sam film postawił te pytania jeszcze głębiej. Jest w tych pytaniach program par excellence antypostmodernistyczny. Dlaczego? Po prostu: postmodernizmu te problemy nie interesują. A jeśli nawet, to nie wypada ich stawiać bez pastiszu. Choć głód sensu i tęsknota za prawdą pozostają przecież zawsze te same, stare jak rodzaj ludzki. Nawet jeśli podszyte zwątpieniem albo rozpaczą.

„Formalna wirtuozeria podszyta niepewnym, gubiącym się myśleniem" – czyżby to była cecha główna „najwybitniejszych" (a może tylko najgłośniejszych?) osiągnięć kina najnowszego? Nawet jeśli tak, jeśli pod adresem filmów, którymi jesteśmy karmieni pod koniec wieku, pojawiają się dziesiątki zarzutów (z najpoważniejszymi włącznie), nawet jeśli owo filmowe „okno" na świat dramatycznie „pęka w postmodernistyczny kalejdoskop cytatów, konceptów formalnych, wizualnych fajerwerków", to jednak zgadzam się bez zastrzeżeń z tezą Piotra Wojciechowskiego: „kino powinno przyciągać uwagę krytyki, być przedmiotem refleksji socjologicznej i filozoficznej. Lustro kina odsłania bowiem stan naszej cywilizacji, rządzące nią paradygmaty, dominujące siły i mody. Ikona ekranu jest źródłem wiedzy o tym, jakie bóstwa królują we współczesności, na jakiej resztówce przestrzeni metafizycznej gospodaruje jeszcze nasza duchowość".

Kino mówi rzeczy ważne i przenikliwe o stanie naszego świata i o nas. Świadoma marginalizacja dzisiejszego filmu lub jego odrzucenie (choćby ze szlachetnych powodów) byłyby czynami klasycznie postmodernistycznymi (nic się tak naprawdę nie liczy, sami sobie poradzimy z tym światem). „Nasza posługa wymaga waszej współpracy, bo jak wiecie, polega ona na głoszeniu i przybliżeniu umysłom i sercom świata ducha, świata tego, co niewidzialne i czego nie można nazwać. Wy umiecie znaleźć formy przystępne i zrozumiałe dla rzeczy niewidzialnych – to wasz zawód i wasze powołanie. Wasza sztuka polega właśnie na porywaniu skarbów ze świata ducha i przyodziewaniu ich w słowa, barwy, formy – w dostępność dla ludzi. I to nie taką, o jaką ubiega się nauczyciel logiki czy matematyki. [...] Wy macie jeszcze ten przywilej, że możecie w samym akcie, w którym czynicie świat ducha przystępnym i zrozumiałym, zachować jego niewysłowioność, jego transcendencję, jego tajemnicę oraz konieczność dochodzenia do niego z łatwością i równocześnie z wysiłkiem. Jeśli zabraknie nam waszej pomocy, nasza posługa stanie się jąkaniem i czymś niepewnym".

Te słowa wypowiedział Paweł VI do artystów zgromadzonych w kaplicy Sykstyńskiej. Był rok 1964. Nie wiem, czy Paweł VI znał kino sobie współczesne, ale postmodernizm stawiał wówczas pierwsze nieśmiałe kroki. Nie wiem też, czy Papież wypowiedziałby te same słowa dzisiaj, w roku 1996. Być może brzmiałyby one inaczej. Ale na pewno jest w tych porywających, pokornych zdaniach moc. Także światło, wręcz coś terapeutycznego – i dla ludzi sztuki (kina), i dla tych, którym droga jest ewangelizacja. O ile dobrze rozumiem słowa Papieża, chodzi o to, by były to te same osoby.